

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 7; 394.3

### ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ТАТАР ВОЛГО-УРАЛЬЯ И ТРАДИЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ

*Булатова Д. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья поднимает проблему взаимоотношения танцевального искусства татар Волго-Уралья с инструментальным творчеством. Значение музыканта как инициатора танцевального процесса, включение его в драматургию танца, поощрение им танцоров позволяют говорить о важной роли музыканта-инструменталиста в процессе танцев у татар. Рассматриваются инструменты, участвовавшие в танцевально-инструментальных ансамблях, инструментальные и вокально-инструментальные жанры, которыми сопровождали танцевальные действия. Источником для изучения стали труды ведущих этнохореологов Татарстана Г. Х. Тагирова, Д. И. Умерова, К. М. Бикбулатова, в которых представлена обширная панорама традиционного татарского танцевального искусства, переданы особенности взаимодействия танцоров и музыкантов, а также собственные экспедиционные материалы автора по инструментальной культуре татар Волго-Уралья.

**Ключевые слова:** традиционное татарское танцевальное искусство, музыкальные инструменты, инструментализм, этнохореология.

## DANCE ART OF THE TATARS OF THE VOLGA-URAL REGION AND INSTRUMENTAL CREATIVITY

*Bulatova D. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian Institute for the History of the Arts, 5, Isaakievskaya Sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article raises the problem of the relationship between the dance art of the Tatars of the Volga-Ural region and instrumental creativity. The importance of the musician as the initiator of the dance process, his inclusion in the dramaturgy of the dance, and his encouragement of the dancers allow us to talk about the important role of the instrumentalist in the process of dancing among the Tatars. The instruments that participated in dance-instrumental ensembles, instrumental and vocal-instrumental genres that accompanied dance actions are considered. The source for the study was the works of leading ethnochoreologists of Tatarstan G. Tagirov, D. Umerov, K. Bikbulatov, which conveyed the features of the interaction of dancers and musicians in the Tatar dance art, as well as the author's expedition materials on the instrumental culture of the Tatars of the Volga-Ural region.

**Keywords:** traditional dance art of Tatar, ethnochoreology, musical instruments, instrumentalism.

Танец (по тат. — бию<sup>1</sup>) на протяжении многих столетий является частью традиционной художественной культуры татар Волго-Уралья, одним из самых любимых в народе видов традиционного творчества. Синкретический характер танцевального искусства был неоднократно отмечен исследователями разных традиционных культур. По точному высказыванию исследователя мордовского танца А. Г. Бурнаева, «в искусстве народного танца сливаются в единое целое народная пластика, музыка, устно-поэтический фольклор, народный театр и различные виды прикладного народного творчества» [1, с. 15].

Инструментализм является одним из важных составляющих синкретизма танцевального искусства: танец неразрывно связан с ним своей кинетической функцией. Движение заложено в онтологических основах как танцевального, так и инструментального творчества: их обоих объединяют определенная ритмическая основа и формообразование как основополагающие средства организации временных видов искусства.

---

<sup>1</sup> В татарском языке нет различий между «пляской» и «танцем»; оба эти понятия передаются с помощью термина «бию».

Тесно связанные с инструментальной музыкой, традиционные танцы татар Волго-Уралья зачастую сопровождаются игрой на музыкальных инструментах. Ученые прошлого и настоящего приводят множество музыкальных инструментов, выступавших сопровождением танца [2–12]. Анализ репертуара татарских музыкантов свидетельствует о включении танцевальных мелодий в репертуар исполнителей на хордофонах — мандолине, скрипке (эскрипкә), гуслях (гөслә), аэрофоне курай, идиофоне кубыз и многих других. В XX–XXI веках ведущие позиции начинают занимать разные виды гармоник: тальянка (тальян гармун), хромка, саратовская гармонь и др. Астраханские татары плясали под хордофоны — кобыз, скрипку и домбру; аэрофоны — сорнай, сыбызгы; саратовскую гармонь (саз); мембранофон — бубен (кобал).

Народная мудрость татар воплотила в себе единство танцевального и инструментального искусства. Так, в пословицах и поговорках получила отражение прочная связь между музыкантом и танцором: «Атасы гармунчы булса, баласы биюче булмый хәле юк» («Если отец гармонист, то его ребенок не может не быть танцором»), а также между инструментальной игрой и танцем: «Уйнавына күрә биюе» («По игре и танец», или «Какая игра, таков и танец») [13, с. 97].

Исследователи быта татар XIX века часто упоминали об игре на музыкальных инструментах как сопровождении пляски. Так, исследователь быта, миссионер и этнограф Е. Малов описывал игру музыканта-скрипача, находившегося в кругу танцующих татар в деревне Алдермыш Казанского уезда<sup>2</sup> в 1864 году: «...я вышел из избы и направился к речке. Здесь очень много молодых татар собрались и образовали из себя кружок. Один татарин в кругу наигрывал в скрипку, а другие плясали и помахивали платками» [3, с. 78].

О сопровождении игрой на музыкальных инструментах танцев татар-кряшен Уфимской губернии на свадьбах и поминках писал С. Матвеев [4; 5]. Музыкальные инструменты сопровождали танцы татар-кряшен Уфимской губернии на свадьбах или поминках [8; 9]. Не обходился без музыкантов свадебный пир в доме родителей невесты, где «в числе приглашенных бывает два-три музыканта со скрипкой, балалайкой и гармоникой. Начинается пляска с хозяйина или хозяйки дома, а затем поочередно, в одиночку или попарно, пляшут почти все свахи и сваты и многие из приглашенных с саумом. Мужчины пляшут, русскую большею частью в присядку и с громким притоптыванием ногами, а женщины тихо вертятся на месте. Что касается музыки, то ее бывает тихо слышно: звуки инструмента заглушаются шумным разговором и топанием ног пляшущих и самого музыканта» [4, с. 26]. Обращает на себя внимание, что музыкант, по всей видимости, либо участвует в танце, либо притоптывает в такт пляшущим, что говорит о его активном включении в танцевальный процесс.

<sup>2</sup> Ныне это деревня Алдермыш Высокогорского района Татарстана.

Достоверными, ценными в своей полноте и разнообразии источниками, зафиксировавшими самобытное танцевальное искусство татар 30–70-х годов XX века, являются труды знаменитого татарского этнохореолога Г. Х. Тагирова. В двух его книгах — «Татарские народные танцы» (1960) [7] и «100 татарских фольклорных танцев» (1988) [8] — содержатся результаты исследований танцев татар разных регионов Волго-Уралья. Книги Г. Х. Тагирова являются подлинной энциклопедией татарского танцевального искусства. В книгах этнохореолога не только говорится об особенностях традиционного татарского танцевального творчества, но и отражены наблюдения об инструментальном сопровождении танцев.

Анализ образцов татарского танца и зафиксированных Г. Тагировым номеров [8] свидетельствует о том, что роль музыканта в танце в большинстве случаев не ограничивалась простым сопровождением. Значение его было велико: как правило, он организовывал, приглашал к танцу его участников, подбадривал призывными возгласами танцоров, а нередко и сам становился участником танцевальных действий.

Одна из танцевально-игровых ситуаций описана Г. Тагировым в № 15 «Ша!», записанной в селе Таканыш Мамадышского района: «Гармонист становится лидером игровых действий и руководит участвующими в них девушками и юношами, своим возгласом “Ша!” поворачивая движение кругового танца, или оставив танец, чтобы девушки или юноши нашли свою пару» [8, с. 29].

Подобный игровой момент, когда гармонист прерывает свою музыку, после чего юноша должен поймать свою девушку, описан в № 18 «Ротозей!», записанном в деревне Сугышлы Бугульминского района Татарстана [8, с. 32–33].

Игровая ситуация, при которой гармонист сидит в центре круга рядом с «водящим» (руководителем игры), описана в № 63 «Тугэрэк уен», записанном в деревне Бизяки Менделеевского района Татарстана. Здесь передается взаимодействие водящего и гармониста: водящий заказывает музыку, останавливается около гармониста, обходя весь круг, несколько раз притоптывает около него ногой, завершает свой танец поклоном гармонисту [8, с. 97]. Аналогичные действия описаны и в № 64 «Тибешле» («Приглашение»), записанном в той же деревне. Один из участников выходит на середину полукруга, заказывает себе музыку, гордо проходит по кругу, подходит к гармонисту и выбивает перед ним дробь [8, с. 98].

В № 87 «Яулык салыш» («Танец с передачей платка»), записанном в деревне Татарская Дымская Бугульминского района Татарстана, танец начинается по взмаху платка его зачинателя, становящемуся сигналом гармонисту о начале танца. Затем танцор останавливается перед гармонистом и выбивает дробь, размахивая платочком. Далее танцоры передают платочек друг другу, показывают свое танцевальное мастерство [8, с. 130].

В игровые ситуации, помимо танцоров, часто включаются и музыканты. Так, шуточный момент запечатлен в танце № 2 «Аерым бию» («Сольный танец»), записанном в деревне Татарские Карамалы Сармановского района в исполнении 72-летней Бадар Нафиговой [8, с. 15–16]. Исполнительница в процессе танца вынимала из внутреннего кармана платочек, а в конце танца кокетливо вытирала платочком сначала свой нос, а потом нос музыканта. Этот шуточный момент, с одной стороны, был призван вызвать улыбку у зрителей, с другой — передавал особое отношение к музыканту, внимание к его искусству, ведь он был соучастником действия, равноправным партнером в танцевально-инструментальном дуэте.

О роли гармониста в танце говорится в песне «И дүдәме, дүдәме», сопровождающей одноименный хороводный танец № 94, записанный в деревне Большие Терешки Ульяновской области:

*«И дүдәме, дүдәме,  
Гармунчыгыз өйдә ме?  
Өйдә булса, килсен әле,  
Биетеп китсен әле».*

*«Эй, дүдәме, дүдәме,  
Гармонист ваш дома?  
Если дома, пусть придет,  
Пусть поможет нам танцевать»<sup>3</sup>  
[8, с. 141]*

Очень примечательно, что у татар существует выражение: «Гармун (гармунчы) биетә» — «гармонь / гармонист заставляет плясать / призывает к пляске». Эта особенность зафиксирована и в народной пословице по отношению к другому музыкальному инструменту: «Кубыз биетми, моңы биетә» («Не только кубыз заставляет плясать, а душа заставляет плясать») [13, с. 91].

Разные типы взаимодействия музыкантов и танцоров зафиксированы современным этнохореологом, автором исследований об этнических танцах татар Среднего и Нижнего Поволжья Д. Умеровым [10; 11; 12]. В ряде танцев астраханских татар автор отмечает руководящую роль находящегося в тесном взаимодействии с музыкантом (гармонистом) тамады. При описании обрядового танца юртовских татар «Кияусый», или «Кияусылы» («Угощение жениха»), исследователь отмечает, что его «начинал и заканчивал, как правило, выбранный хозяевами тамада или тархан праздничного вечера» [12, с. 90–91]. Участвующие в танце женщины и мужчины сперва передают друг другу платочки, затем отдают их тамаде, который, в свою очередь, передает платочки гармонисту в знак окончания танца. Другой обрядовый танец «Акчатыр» / «Акшатыр» («Белый шатер», или «Белая юрта») завершался гармонистом по взмаху тархана, наблюдающего за исполнением его участниками [12, с. 124–127].

<sup>3</sup> Перевод автора статьи.

Музыканты и танцоры в процессе исполнительства всегда образовывали слаженные ансамбли. Ведущую роль музыкантов в танце, их полномочное, а зачастую и лидирующую роль очень тонко подметил Д. Умеров: «Аутентичные исполнители татарских плясок, как и мастера, играющие на гармониках, ценились и были в почете у народа... У каждого аутентичного мастера исполнения плясок был свой музыкант, гармонист, под аккомпанемент которого ему было удобнее плясать и исполнять красивые движения. И когда на свадьбе танцору давали деньги за прекрасно исполненный танец, он отдавал их музыканту, мотивируя тем, что если бы гармонист так не сыграл, то он не смог бы так красиво исполнить свой танец» [10, с. 360].

Анализ музыкального материала, используемого в качестве сопровождения к танцам, показывает применение широкого диапазона мелодий.

Татарские музыканты-инструменталисты имеют в своем репертуаре танцевальные мелодии (бию к йл ре), которые сопровождали традиционные татарские танцы [14]. В экспедициях нам приходилось записывать от каждого из музыкантов по несколько инструментальных композиций этого жанра. Зачастую танцевальные мелодии бытуют без определенных названий. Исполняя их преимущественно во время танцев, музыканты и при обычном инструментальном исполнении четко идентифицируют жанр подобных композиций, называя наигрыш «бию к е» («танцевальная мелодия»). Отдельные танцевальные мелодии имеют, тем не менее, закрепленные за ними названия, связанные с определенными танцами. Большой популярностью среди музыкантов пользуются «Чабата», «Чыштык», «З лид » и др.

Примечательна особенность татар танцевать под мелодии иноэтнического происхождения. Большой любовью у казанских татар пользовались наигрыши «Барыня», гопак, «Казачок», «Ой, за гаем, гаем», «Кабардинка», «Яблочко», бытовые танцы (например, полька-мазурка). Звучат они в оригинальном созвучном татарскому уху стиле. Д. Умеров эту особенность отмечал по отношению к астраханским татарам, у которых бытуют калмыцкая «Шарка Барка», кавказская «Тамара», дагестанская лезгинка. По свидетельству исследователя, «заимствованные танцы совсем не похожи на оригиналы и исполняются в манере присущей астраханским татарам, под звуки зажигательной саратовской гармошки и бубна» [12, с 131].

Проникновение в репертуар татарских музыкантов наигрышей других народов фиксировалось еще в XIX веке, что свидетельствовало об открытости татарской культуры разного рода влияниям. Известный этнограф и историк XIX века, профессор Казанского университета К. Фукс так отразил свои впечатления от игры инструменталистов на татарском празднике джиген: «Несколько курайчев (Татарских музыкантов), играя на самодельных

скрипках, приглашали к пляске... Я удивлялся, слыша тут Немецкия и Французския танцовальныя пиэсы, и смотря на пляску козачка» [2, с. 111].

О своей игре мелодий разных народов в начале 30-х годов XX века во время помочей при валке сукна (тула өмәсе) в деревне Аеркул вспоминал С. Муратов: «На лавке, занимающей почти половину площади гостиной, ...установлен валяльный стан. На стене — шерстяное самотканное полотно, которое следует свалить до консистенции сукна (по-татарски: тула) <...> Обычно девушки, занимаясь валянием, поют песни. Когда же отдыхают, затевают пляски. Вот тут-то и требуется музыка. В этот вечер я играл на скрипке татарскую плясовую «эпипэ», русскую «барыню», «камаринскую», башкирскую «карабай», еще ту-степ, «сербияночку» и другое, а также аккомпанировал на скрипке, когда все пели» [6, с. 58]. Отмеченная К. Фуксом и С. Муратовым характерная деталь (стремление татар танцевать в сопровождении скрипки или курая под русские, белорусские, немецкие, французские и даже американские мелодии) прослеживается до наших дней. Подобные образцы встречаются в исполнении татарских музыкантов и в настоящем, наряду с богатым интонационным фондом собственного танцевального репертуара [15].

Сопровождением танцев часто становились такмаки — проговариваемые или пропеваемые и исполняемые в подвижном темпе 8–7-сложные четверостишия («Эпипэ», «Әнисә» (женские имена), «Бас әле, Өммегөлсем» («Топни-ка, Өммегөлсем») и др.), обладающие содержанием преимущественно шуточного характера [16, с. 73]. Многие инструменталисты имеют в своем репертуаре инструментальные варианты такмаков.

Несколько танцевальных мелодий (бию көйләре) или такмаков нередко в процессе сопровождения танца объединялись в единую композицию. Последовательное исполнение двух или нескольких мелодий получило название тезмә (тат. — «нанизывание»). Эта форма имеет черты сходства с попури.

Танцы могли сопровождаться такмаками и в отсутствие музыкальных инструментов. Сопровождением выступали и мелодии песенных жанров кыска көй как быстрого («Алмагачлары», «Баламишкин» и др.) и умеренного («Ай, былбылым», «Каз канаты» и др.) темпов, так и смешанных, в которых мелодии чередуются по принципу «умеренно-быстро» (напр., «Әй, йолдызым», «Челтәр элдем читәнгә»)⁴.

Специфика исполнения плясовых мелодий и такмаков подразумевает активное использование аутоинструментального сопровождения или корпоромузыки (от лат. *corpus, corpora* — тело⁵), т. е. сопровождения звуками, воспро-

⁴ Зачастую это мелодии игровых (уен көйләре) и хороводных (эйлән-бэйлән көйләре) песен.

⁵ Термины И. В. Мациевского.

изводимыми при помощи человеческого тела — хлопками в ладоши, топанием, художественным свистом. Часто музыканты отбивали ногой в такт исполняемых мелодий. Исполнители и зрители хлопали в ладоши, подбадривая танцоров. Своего рода ритмическим сопровождением становились и хореографические притопывания самих танцоров.

Огромная роль в татарском танце отдана движениям ног. Из зафиксированных Г. Тагировым хореографических движений 23 — движения ног и лишь 3 — движения рук. Часто встречающиеся движения «вак тыпырдау» (мелкая дробь), «беренче тыпырдаулы йөреш», «икенче тыпырдаулы йөреш» (первый дробный ход и второй дробный ход), «борынгы тыпырдау» (старинная дробь) создают характерный звуковой фон танцевальным мелодиям [8, с. 155–159]. Д. Умеров отмечает в танцах астраханских татар применение такого типа дроби, как «тыпырдап аяк тибү», «аяк тибеп добердату» («дробь с выбросом ноги») [12, с. 90; 93; 114]. Особое значение дроби приобретали в танцах рекрутов татар-мишарей и юртовских татар («Кайтага»), когда исполнители-рекруты «так сильно втапывают сапогами землю, что после них земля становится твердой, как асфальт» [12, с. 93].

Как отмечает Д. Умеров, различные дроби, аутоинструментальные звуки и другие шумовые комплексы, сопровождающие танцы татар-мишарей, юртовских и кундровских татар, могут выполнять магическую функцию, поскольку это «тот шум, что отгоняет злых духов, оберегая ритуалы перехода и людей-танцоров, в них участвующих» [12, с. 146]. Ученый приводит в пример старинный свадебный обряд саратовских татар-мишарей, когда матери жениха и невесты соревновались в плясках на подносе. Характерный звон, по мнению Д. Умерова, был необходимым атрибутом, так как имел особое предназначение — изгонять злых духов: «Стук о железные предметы: заслонку печи, ведро, поднос или другие предметы обихода — древние шаманы использовали при изгнании албасты или шайтана» [12, с. 147]. Такие предметы, или «звуковые орудия», использовались в качестве ритмошумового сопровождения инструментальных мелодий у татар. Подобные явления также относятся к сфере инструментализма, являясь средством ритмической организации танцевального действия.

Танцевальное искусство татар Волго-Уралья как один из важнейших и любимейших в народе видов традиционного художественного творчества базируется на специфических формах взаимодействия его исполнителей — танцоров и музыкантов. Своеобразие танцев татар основано и на важной роли инструменталистов в ансамбле с танцорами, их включении в танцевальные действия. Изучение этого важнейшего аспекта, предпринятое в настоящей статье, представляется актуальной задачей современной этнохореологии.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Бурнаев А. Г.* Танцевально-пластическая культура мордвы (опыт искусствоведческого анализа): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саранск. 2012. 32 с.
2. *Фукс К.* Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. Казань: Унив. тип., 1844. 132 с.
3. *Малов Е. А.* Миссионерство среди мухаммедан и крещеных татар. Казань: Типо-лит. Имп. ун-та, 1892. 462 с.
4. *Матвеев С. М.* Свадебные обычаи и обряды крещеных татар Уфимской губернии. – Казань: Типо-лит. Имп. ун-та, 1896. 39 с.
5. *Матвеев С. М.* Погребальные и поминальные обряды крещеных татар Уфимской губернии. Казань: Типо-лит. Имп. ун-та, 1899. 35 с.
6. *Муратов С. Н.* Страницы пережитого. Через тернии к возрождению. Рожденное в размышлениях. М.: Лада М, 1995. 245 с.
7. *Тагиров Г. Х.* Татарские танцы / ред. Ю. В. Виноградов. Казань: Тат. книж. изд-во, 1960. 220 с.
8. *Тагиров Г. Х.* 100 татарских фольклорных танцев / вступ. ст. В. Горшкова. Казань: Тат. книж. изд-во, 1988. 158 с.
9. *Бикбулатов К. М.* Танцы татар-мишарей. Казань: [б. и.], 1999. 102 с.
10. *Умеров Д. И.* Лексико-семантическая типология праздничных, игровых и обрядовых плясок казанских татар // Традиционная культура народов Поволжья: материалы V Всерос. науч.-практ. конф. Казань: Ихлас, 2019. С. 358–368.
11. *Умеров Д. И.* Семантика песенно-плясовых игр татар-мишарей Саратовской области // Народный танец XXI века: опыт, традиции, перспективы: материалы Всерос. науч.-практ. конф. / науч. ред., сост. Ю. В. Гушул. Челябинск: Челяб. гос. ин-т культуры, 2022. С. 124–134.
12. *Умеров Д. И.* Хореографический фольклор астраханских татар как фактор формирования и сохранения культурной идентичности. Казань: Изд-во Академии наук Республики Татарстан, 2022. 184 с.
13. *Галиуллин К. Р.* Татар фольклоры теле: мәкальләр, канатлы әйтелмәләр, жор сүзләр һәм әйтемнәр: сүзлек = Язык татарского фольклора: пословицы, крылатые выражения, присловья и поговорки: словарь / фәнни ред. К. М. Миңнуллин. Казан: ТӘҺСИ, 2018. 588 б.
14. *Булатова Д. А.* Танцевальные мелодии в традиционной татарской скрипичной музыке // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: статьи и материалы III Международ. конф. «Орловские чтения», 15–16 октября 2018 г. / ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацневский. СПб.: РИИИ, 2021. С. 158–170.
15. *Булатова Д. А.* Наигрыши иноэтнического происхождения в традиционной татарской инструментальной культуре // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 4. С. 120–130.

16. Абдуллин А. Х. Тематика и жанры татарской дореволюционной народной песни // Вопросы татарской музыки: сб. науч. работ / под ред. Я. М. Гиршмана. Казань: [б. и.], 1967. С. 3–80.

#### REFERENCES

1. *Burnaev A. G. Tanceval`no-plasticheskaya kul`tura mordvy` (opy`t iskusstvovedcheskogo analiza): avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Saransk. 2012. 32 s.*
2. *Fuks K. Kazanskije tatory` v statisticheskom i e`tnograficheskom otnosheniyax. Kazan` : Univ. tip., 1844. 132 s.*
3. *Malov E. A. Missionerstvo sredi muxammedan i kreshheny`x tatar. Kazan` : Tipo-lit. Imp. Un-ta, 1892. 462 s.*
4. *Matveev S. M. Svadebny`e oby`chai i obryady` kreshheny`x tatar Ufimskoj gubernii. – Kazan` : Tipo-lit. Imp. Un-ta, 1896. 39 s.*
5. *Matveev S. M. Pogrebal`ny`e i pominal`ny`e obryady` kreshheny`x tatar Ufimskoj gubernii. Kazan` : Tipo-lit. Imp. Un-ta, 1899. 35 s.*
6. *Muratov S. N. Stranicy perezhitogo. Cherez ternii k vozrozhdeniyu. Rozhdennoe v razmy`shleniyax. M.: Lada M, 1995. 245 s.*
7. *Tagirov G. X. Tatarskie tancy / red. Yu. V. Vinogradov. Kazan` : Tat. knizh. izd-vo, 1960. 220 s.*
8. *Tagirov G. X. 100 tatarskix fol`klorny`x tancev / vstup. st. V. Gorshkova. Kazan` : Tat. knizh. izd-vo, 1988. 158 s.*
9. *Bikbulatov K. M. Tancy tatar-misharej. Kazan` : [b. i.], 1999. 102 s.*
10. *Umerov D. I. Leksiko-semanticheskaya tipologiya prazdnichny`x, igrovy`x i obryadovy`x plyasok kazanskix tatar // Tradicionnaya kul`tura narodov Povolzh`ya: materialy` V Vseros. nauch.-prakt. konf. Kazan` : Ixlas, 2019. S. 358–368.*
11. *Umerov D. I. Semantika pesenno-plyasovy`x igr tatar-misharej Saratovskoj oblasti // Narodny`j tanecz XXI veka: opy`t, tradicii, perspektivy` : materialy` Vseros. nauch.-prakt. konf. / nauch. red., sost. Yu. V. Gushul. Chelyabinsk: Chelyab. gos. in-t kul`tury`, 2022. S. 124–134.*
12. *Umerov D. I. Xoreograficheskij fol`klor astraxanskix tatar kak faktor formirovaniya i soxraneniya kul`turnoj identichnosti. Kazan` : Izd-vo Akademii nauk Respubliki Tatarstan, 2022. 184 s.*
13. *Galiullin K. R. Tatar fol`klory` tele: məkäl`lär, kanatly` äjtelmälär, жор сызләр һәм әјtemnär: syzlek = Yazy`k tatarskogo fol`klora: posloviцы, kry`laty`e vy`razheniya, prislov`ya i pogovorki: slovar` / fənni red. K. M. Miñnullin. Kazan: TƏhSI, 2018. 588 b.*
14. *Bulatova D. A. Tanceval`ny`e melodii v tradicionnoj tatarskoj skripichnoj muzy`ke // Sravnitel`noe iskusstvovoznanie – XXI vek. Vy`p. 3: stat`ii i materialy` III Mezhdunarod. konf. «Orlovskie chteniya», 15–16 oktyabrya 2018 g. / red.-sost. O. V. Kolganova; otv. red. I. V. Macievskij. SPb.: RIII, 2021. S. 158–170.*

15. *Bulatova D. A.* Naigry`shi inoe`tnicheskogo proisxozhdeniya v tradicionnoj tatarskoj instrumental`noj kul`ture // Vremennik Zubovskogo instituta. 2021. Vy`p. 4. S. 120–130.
16. *Abdullin A. X.* Tematika i zhanry` tatarskoj dorevolucionnoj narodnoj pesni // Voprosy` tatarskoj muzy`ki: sb. nauch. rabot / pod red. Ya. M. Girshmana. Kazan`: [b. i.], 1967. S. 3–80.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Булатова Д. А. — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения; [dinara.bulatova@mail.ru](mailto:dinara.bulatova@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bulatova D. A. — Cand. Sci. (Art), Senior Researcher, Organology Department; [dinara.bulatova@mail.ru](mailto:dinara.bulatova@mail.ru)